Miroirs relatifs – Le personnage épique et les facettes du Logos

Călin Teutişan
Faculté des Lettres
Université « Babeş-Bolyai »

Synergies *Roumanie* n° 4 - 2009 pp. 233-238

Résumé : *Cette étude critique s'intéresse au néo-modernisme épique, avec ses reflets romantiques de l'imaginaire dans le roman politique et psychologique d'Augustin Buzura. L'analyse du discours épique met l'accent sur l'héros et l'antihéros vus sous le signe de la psychologie de la rupture ou de l'unification du moi. L'antithèse de l'imaginaire (exprimé par l'image du monde en tant que somme des interprétations successives de la réalité) est traitée en relation avec l'antithèse du langage (le discours de la vérité par opposition au discours corrompu).*

Mots-clés : *roman moral, roman politique, roman de l' autorité, discours « ésopique », « politique du langage », types discursifs, univers éthiques antagoniques, l'autre/ l'ombre du moi narratif*

Abstract : *Political novel an psychological novel. The New Modernism and the Romantic mirrors of the imaginary : the hero - the anti-hero ; the modern « magus »; love as an instrument of breaking up/unifying the subject; the contradictions of the imaginary (the meaning of the world as a result of the successive interpretations of the reality); the contradictions of the language (the discourse of truth versus the corrupt discourse). The communism as a historical fraud and failure of the collective destiny.*

Keywords : *moral novel, political novel, authority novel, « aesopic » discourse, « language policy », discourse types, antagonistic ethical universes, the other/reflexion of narrative I*

Le roman *Orgueils*, par Augustin Buzura, s'approprie d'abord la typologie de la prose-discours[1], ce qui signale, également, une prose de la réflexion morale et politique. Même si apprécié, au moment de sa parution, dans les termes du « réalisme social »[2], *Orgueils* reste ouvert également à l'analyse psychologique. Traitant non seulement de la « morale », mais tout d'abord de la raison, qui se rapporte à une histoire absurde et avilissante, le roman opère de manière épique une description de la vérité et de l'erreur, de la coercition et de la révolte, dans un univers défini violemment et périlleusement par les structures d'une *autorité* corrompue.

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)

Les mécanismes du texte d'Augustin Buzura relèvent, avant tout, des modalités de discours sur l'ossature desquelles est bâti l'imaginaire épique. Les pièges de l'histoire semblent faibles aux yeux de l'écrivain. Celui-ci ignore les figures du discours « ésopique », c'est-à-dire du discours qui, sous le régime communiste, recelait une critique politique au-delà d'une épique ingénue idéologiquement. À l'époque de la parution du roman (1974), le discours « ésopique » semblait le seul capable d'offrir l'alternative du dialogue avec le public. Le fétiche du langage métaphorisant, allusif, les jeux de l'encodage - dans un jardin baroque de vocables où rien n'est ce qui paraît, structurés essentiellement sur la notion de labyrinthe et jouissant entièrement des possibilités d'un *esprit du siècle* qu'on peut (encore) subordonner à la marque « textualisme », restent (des notions) lointaines pour Augustin Buzura. L'écrivain favorise le discours clair, frontal. Les images impressionnistes des choses et des faits sont désignées par leurs propres noms. Selon la parabole biblique, la dénomination dénote contrôle. Chez Augustin Buzura le contrôle, le roman, annonce une possibilité de compréhension, et cela est fait par la dissection et l'analyse clinique du monde.

Dans *Orgueils*, le moi narratif attaque, premièrement, le langage. C'est une découverte, un dévoilement et un diagnostic de celui-ci, notamment sous son aspect délateur. Avant tout, *Orgueils* est un livre de silences et de voix intérieures, un livre dans lequel le présent du verbe est suspendu et les erreurs infinies de communication entraînent le logos dans la verticalité d'une « lecture » inadéquate du monde. Le degré auquel cette « lecture » est arrangée, volontairement recherchée, donc impertinente, présente les dimensions du drame de l'univers narratif. Entre la vérité et le mensonge, entre la communication du soi et le jeu transformateur de la « politique du langage », il y a dans le texte deux types discursifs.

Le protagoniste du roman, Ion Cristian, rappelle la position héroïque de l'être moral, toujours obstrué par le mot traître. L'intuition du pouvoir limité, sinon destructif des mots, entraîne toujours le personnage sur la voie tordue de la lutte contre lui-même, et contre le verbe aussi. Chirurgien et chercheur reconnu, son destin enferme un épisode malséant : celui de l'investigation et de la détention politique, ordonnée par le régime communiste. Le geste moral d'avoir opéré la blessure par balle d'un comploteur anti-communiste devient une raison d'accusation, et Cristian parcourt les étapes dantesques de l'enquête et de la réclusion. La morale abstraite et les valeurs absolues sont endommagées par la force brute du primitivisme. Le duel entre l'enquêté et l'enquêteur (Varlaam, reproduction précise du tortionnaire) a lieu, au-delà de l'agression physique, au long des coordonnées de deux modalités de langage, configurant deux univers *éthiques* antagoniques. L'assertion de la vérité, comme seul contrecoup possible de l'être moral agressé, se mêle dramatiquement aux essais de coercition par distorsion de la part de l'individu brut, dans un jeu de pouvoir dont la première règle est l'absence de règles. Le langage qui institue y est substitué par le langage qui destitue ; ainsi le monde oublie son équilibre. L'annulation des valeurs et de la vérité établit un régime de l'aliénation, où la détention du protagoniste et la pauvreté que sa famille doit supporter représentent la disposition absurde d'un univers renversé, de l'existence dans un songe du néant.

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)

L'agent perturbateur est le mot délateur, étalon de l'énoncé perverti, politisé, instrumentalisé. Il définit le roman comme un texte d'*interprétations* – des interprétations *successives* de la réalité, qui ont tendance à entraîner l'annulation de celle-ci. La corruption du langage est ressentie de manière très vive par Cristian et dénoncée. On y justifie le modèle activiste, énergique du personnage, parce que seule l'action rend possible la séparation entre les réalités (bonnes et mauvaises) du monde. La modalité unique *d'avoir un sens* reste dans refus d'entendre devant le cours des paroles. Le raisonnement matériel remplace tout autre type de raisonnement. Dans un univers dans lequel les mots sont « dévalués, âgés, dépouillés de sens », dans lequel « les lâches et les vaillants employaient les mêmes phrases », la mesure du verbe devient insuffisante ou injuste. Le renversement pervers des valeurs dans un monde dans lequel le héros devient la victime, et le tortionnaire est sauvé moralement par l'aveu serein de la culpabilité, entraîne, néanmoins, la mort. Le texte semble résoudre une telle crise par des images naturalistes de l'abaissement humain. Ainsi, est-il édifiant de remarquer la figure du procureur Redman, ancien ami et dénonciateur du chirurgien Cristian, ultérieurement vaincu par un cancer avancé. Le médecin développe une explication sur la conduite de Redman comparé à une « plante déracinée, capable de vivre tant que ses tentacules trouveront une autre, préparée à le soutenir [...]. Un homme qui a pratiquement cessé de vivre », qui, peut-être, « dans des conditions normales, aurait pu, pourtant, se développer », mais qui reste un « esprit minimalisé, ajusté, manquant la mobilité ». La nature pharisienne de l'être humain sous l'histoire, le péché capital de la vanité et la violence du défoulement par mensonge bâtissent le dramatique imaginaire de la déshumanisation, mis en antithèse avec l'assurance de l'être pour lequel la responsabilité morale devient une façon de vivre.

Orgueils est un roman construit sur le modèle du conquéreur. Ion Cristian est un héros qui postule à une typologie d'essence romantique, du personnage exceptionnel, éclatant, surhumain par sa propre humanité profonde. Les étapes de son évolution tracent la voie de la compréhension – une compréhension mondaine, parce que, caractériellement, le personnage est complètement formé dans les premières pages du roman. L'épisode social à Paris, où le protagoniste, entraîné dans une émeute, essaie le geste d'une lapidation, définit le profil d'un homme fortement moral. L'histoire d'amour avec la fascinante Cristina renforce la crise d'existence et complète le destin du personnage. La figure hautement romantique de la femme évoque un principe complémentaire, un double féminin du héros. L'intensité de l'existence et la violence de la peine à la fin de l'histoire d'amour configurent, au-delà d'un dessin érotique dans un décor parisien, un jeu du regard dans le miroir, et de la récupération du *soi-entier*. La rupture de l'unité adamique du couple engage une suspension de l'individu resté seul contre le vide de l'existence. Pourtant, le pouvoir du héros se trouve toujours dans une capacité essentielle de survivance. Par son échec, Cristian entre dans un autre âge ontologique.

Cette fois, la figure féminine tutélaire est Stela, une présence cachée, discrète, avatar de l'ordre existentiel et du cosmos recentré. Le choix n'est pas accidentel. Pour le personnage Cristian, la reconfiguration du monde signifie son réétalonnage. La figure féminine n'est plus l'autre, mais l'ombre du moi. Donc, la relation n'est

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)

plus une relation de complémentarité, mais d'identité. Maintenant, le centre du monde devient la profession et, surtout, la recherche – un autre modèle de compréhension. De manière similaire à la narration de type légendaire, le personnage féminin meurt vaincu par la maladie contre laquelle lutte le héros. Mais la relation de causalité est inversée. Cet épisode tragique n'est pas la raison pour laquelle Cristian va faire des recherches sur le cancer, mais plutôt un châtiment, comme dans la tragédie classique, pour avoir essayé de se surpasser soi-même et, surtout, de surpasser la Nature.

Le profil du protagoniste d'*Orgueils* est polymorphe. Au-delà de l'aspect odysséen (modèle du conquéreur et du voyageur), la figure de l'alchimiste, perdu dans des combinaisons infinies d'éléments, chercheur ravi de la *liqueur curative*, forme un modèle du maître sorcier. Légende vivante, personnage sacro-saint, qui persiste contre l'histoire, Cristian a son sanctuaire dans le laboratoire d'analyses – espace isolé et isolant, situé hors des limites du monde, gardé bien par le cerbère Anania. Espace-temple, sacre, intangible, dont la description dans le texte est minimale, le laboratoire est l'abri de la « liqueur » et du maître, où le mystère domine et gouverne. La mythologie qu'il engendre en est une conséquence normale. La recherche du cytostatique est un processus de compréhension des secrets de l'esprit, de pénétration dans le mystère de la nature et des éléments. La magie alchimique de la « liqueur curative » équivaut à la quête de la panacée universelle. C'est la voie des pièges, des difficultés et de la souffrance, de la trahison et des erreurs. La conscience y reste le seul guide. Elle sauve l'être de la chute libre et justifie finalement son option pour ce dernier *nouvel ordre* assumé.

Orgueils propose deux modalités de discours narratif. La narration d'auteur domine, elle-même une fusion de tableaux de discours parcourant la distance du dialogue direct ou de la distance en clef réaliste au monologue intérieur. Mais la présence de l'auteur est toujours puissante. Le moi narratif domine fortement le discours, y gravant les nuances voulues, et sanctionne tout trajet textuel qui tente de fuir les limites établies. Ces symptômes du contrôle absolu du texte, en manière balzacienne, sont rendus dans des formules telles : « Bien qu'il s'excusât distrait [...] il était *en fait* un homme distant, calculé, qui jouait bien son rôle d'absent » (notre soulignement) et illustrent l'obsession de l'ordre de la part du moi narratif.

Le roman, chez Augustin Buzura, est donc un champ fini dont les bornes et les articulations sont prédéterminées. La fluence de la narration, même lorsqu'elle est soutenue par les voies psychologisantes du monologue intérieur, est ainsi définie non pas par l'écoulement naturel de l'état, mais par la capacité de l'auteur d'élaborer le texte-fleuve. Même les monologues intérieurs et les descriptions d'état sont mis en discours de la perspective de l'œil qui regarde, connaît et rapporte. La technique des points de vue (origine dans le modernisme européen, mais roumain aussi, dans l'épique de l'Entre-deux-guerres) est à son tour subordonnée au positivisme de facture réaliste, qui définit l'auteur comme le dieu tutélaire de l'univers imaginé. Ainsi, ce discours est marqué par un langage de la vérité – d'une vérité sur-ordonnée, aux origines dans l'omniscience de l'auteur. Il dévoile incessamment l'état des choses au-delà des volutes du mot, et montre le monde tel qu'il est « en fait ».

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)

À ceci s'oppose le discours de type appliqué, documentariste. Celui-ci est rendu par les interventions d'un informateur / traître, que l'on ne nomme pas, comme étalon de la délation, typique à l'époque. Les fragments en question sont écrits à la première personne. Ils configurent une série monstrueuse du document abhorrant, orienté nettement vers l'anéantissement de l'homme et des valeurs. Dans *Orgueils*, l'une des trappes du texte est le fait que la récurrence et les dimensions de telles insertions se dilatent de manière inquiétante au cours du scénario narratif. Elles créent l'idée que c'est celui-ci, et non pas l'autre, qui est le discours de succès, le discours qui gagnera finalement et qui aura une valeur déterminative. Pourtant, la fin du roman change la donne, en revenant définitivement aux éléments d'authenticité de l'existence. À un tel discours, des mots déstructurés et destructeurs, correspond un langage du mensonge, comme forme de ré-sémantisation subjective de la réalité. Les faits et les personnages sont provisoirement déformés dans ce miroir perverti. Ils font l'objet d'un procès incessant des intentions, absolument douteux, arrivant à des sommets pathologiques. La schizoïdie fait écho inévitablement dans le langage qui articule ces fragments. Ses structures sont brisées, déformées, son écoulement est obstrué par une syntaxe handicapée et par des termes inadéquats.

Un sartrien écœurement de soi pénètre ce langage politisant, un écœurement non reconnu en essence et projeté sur le monde. Ses méthodes commencent par le récit classique et finissent par l'écriture surréaliste automatique ou par l'assertion entièrement neutre, du type « procès-verbal », comme au commencement du premier fragment de la série de ces séquences de discours (« Comme on le sait, la Clinique Chirurgicale I est une clinique traditionnelle très grande et très importante, remplissant la fonction bien établie de guérir la santé détériorée des travailleurs dans les villes et dans les villages, qui tombent encore malades ou ont des accidents de travail ou développent des cancers », etc.). Le monde d'*Orgueils* est, ainsi, marqué définitivement par la trappe du verbe. Ce fait entraîne deux types possibles d'attitudes : l'adoption du logos perverti, l'absorption par celui-ci jusqu'au grotesque, son instrumentalisation, ou, de l'autre côté, son rejet, la lutte acerbe contre les mots traîtres, dans un univers troublé par la non-différentiation du langage, par l'universalisme du cliché qui arrive à ne pas désigner de réalités non-coïncidentes, mais une pâte infra-réelle utopique.

Un autre type d'invasion pour l'individu pressé par la limite est la démence. Le cas du docteur Iorga devient symptomatique pour cette image de la désagrégation de l'homme dans un monde absurde. Suspecté de « haine de classe », le personnage arrive à l'aliénation et, non pas accidentellement, au silence. Parce que, comme rendu par le délateur inconnu dans un de ses épisodes de journal, « celui qui n'accepte pas les accomplissements, les succès des gens qui travaillent, celui qui n'aime pas la liberté et l'égalité n'est qu'un fou ».

En plus des personnages réflecteurs, des dialogues et des intrusions de l'auteur, le récit s'accomplit par un système de rétroactions par lesquelles les relations interpersonnelles des protagonistes et les histoires de leurs existences justifient, par le passé du récit, les actions du présent de la narration. Ces mises-en-abyme accréditent encore une fois le modèle (d'origine romantique) du personnage positif se confrontant avec le personnage négatif, du héros et de

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)

l'anti-héros, entre lesquels on met une série plausible de figures intermédiaires. Mais l'antithèse n'est pas réduite à si peu. Dans un roman de réaffirmation des valeurs, comme *Orgueils*, fondé essentiellement sur la clarté de l'image et la divulgation du langage, le personnage exceptionnel s'oppose aussi à une autre série typologique, sous-jacente. Au héros de type réaliste socialiste, construit hypothétiquement et de manière invraisemblable, on substitue un personnage mobile à l'intérieur, authentique, motivé. De cette manière, le roman reste attaché à son principe, en se conformant à la prémisse énoncée dans la devise camusienne de son début. Le microcosme humain en essor et complexe, les principes de l'existence et de la survivance dans l'histoire, le monde comme système qui nécessite en permanence une calibration, l'individuel comme part de l'entier et ses stratégies de détermination, en un mot, de l'humain comme essence du monde et du logos comme instrument pour la construction du sens – ceux-ci sont les repères fondamentaux du texte d'Augustin Buzura et ils configurent, dans *Orgueils*, un écart captivant au sujet des limites et des capacités de l'être entraîné dans le processus *d'exister* au monde.

En français par Magda Creţu

Notes

[1] Voir V. Cristea, *Un monolog al exigenţei (Un monologue de l'exigence)*, en "România literară", no. 14, paru le 6 avril, 1978.
[2] Voir E. Simion, *Realismul social (Le réalisme social)*, dans la même édition de la revue (voir aussi note 1), qui dédie un ample espace à la publication du roman et met en scène une série d'opinions critiques le concernant.

BDD-A2302 © 2009 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:58 UTC)